

LA REVUE DES  
**MUSÉES**  
DE FRANCE  
REVUE DU LOUVRE

5 - décembre 2004 



tirage à part



Études

## Le Crucifiement de saint Pierre, une esquisse de Jacques Bergé au Louvre pour la corporation des poissonniers de Bruxelles

Philippe Malgouyres

Résumés en anglais p. 118 et en allemand p. 119

Jacques Bergé (1693-1756), protagoniste fondamental de la sculpture flamande du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, était représenté au musée du Louvre par un modèle pour le tombeau de Jean-Baptiste de Smet, évêque de Gand, acquis en 1995. C'est un autre aspect de son art qui peut être désormais évoqué par un relief, objet de cet article, présenté au Louvre depuis 1933 : une nouvelle attribution est aussi une manière d'enrichir les collections.

La petite section de sculpture nordique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles au musée du Louvre serait bien pauvre sans le legs d'Émile Wauters. Ce peintre d'histoire, né à Bruxelles en 1846 et mort à Paris en 1933, a légué au Louvre une partie de ses collections, dont une esquisse de Wilhem Beyer pour le parc de Schönbrunn<sup>1</sup>, le *Saint Paul* de Servais Cardon<sup>2</sup>, le *Couronnement d'épines*, relief attribué à Artus II Quellin le jeune<sup>3</sup>, et un second relief en terre cuite, le *Crucifiement de saint Pierre*<sup>4</sup> ici examiné (fig. 1).

Depuis son entrée au musée du Louvre, cette œuvre porte une attribution à Lucas Fayd'herbe qui n'a, semble-t-il, jamais été mise en doute. De surcroît, dans la récente exposition consacrée à ce sculpteur, l'œuvre a été publiée sous le nom de Fayd'herbe sans aucune réserve<sup>5</sup> : cette attribution un peu générique y est étayée par des comparaisons avec d'autres œuvres du sculpteur, qui lui reviennent d'ailleurs plus ou moins sûrement. Nous trouvons que ces rapprochements soulignent en revanche combien nous sommes ici éloignés de l'art de Fayd'herbe. Le relief avec *Pan et une Bacchanale de putti*<sup>6</sup>, invoqué pour le traitement schématique du paysage, est un chef-d'œuvre d'une sensualité et d'un dynamisme tout à fait rubéniens, qui pour nous n'a pas de rapport avec la sculpture que nous étudions. Le torse du Christ de la *Piétà* de Gand<sup>7</sup>, d'attribution moins certaine, présenterait des affinités dans le traitement avec celui de notre saint Pierre. Mais le rapport particulier des premiers et seconds plans chez Fayd'herbe, qui oppose la masse pondéreuse des corps des grandes figures, traitées avec un fort sentiment de la chair, au faible relief des éléments du fond, pour créer une tension spatiale et un effet dramatique, est tout à fait absent dans le relief : ici, tout révèle un souci de liaison et d'intégration progressive des plans dans un sens pictural. Le relief appartient à un autre monde,

plus soucieux de clarté et d'élégance que de drame. La sagesse équilibrée de la composition, symétrique autour du vide axial, la prédilection pour des figures de profil et pour des attitudes calmes, dans un sujet pourtant dramatique, montrent un désir de rigueur et de sobriété classique, pour ne pas dire académique.

De la même manière, il faut peut-être remettre en cause l'attribution à Fayd'herbe d'une autre œuvre du musée du Louvre, également publiée dans le même ouvrage, la statuette en ivoire représentant Lédà, provenant de la collection Thiers<sup>8</sup>. Exposée à plusieurs reprises sous le nom de l'artiste malinois, son canon allongé, l'atmosphère aristocratique de la pièce ne lui donne pas de place claire dans l'œuvre documenté du sculpteur.

Nous souhaitons replacer cette esquisse dans l'œuvre de Jacques Bergé (Bruxelles 1693-1756). L'artiste a fait l'objet d'une monographie en 1986<sup>9</sup> et, depuis, sa personnalité est régulièrement évoquée dans le panorama de la sculpture européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Notre relief est à mettre en rapport avec la commande faite par la corporation des poissonniers de Bruxelles au sculpteur en 1733. Pendant des décennies, ces professionnels n'eurent de cesse de faire décorer le siège de leurs réunions par les meilleurs artistes du temps. Les tableaux de Gaspar de Craeyer et Jan Van Orley y côtoyaient le célèbre rafraîchissoir de Gabriel Grupello en forme de fontaine marine commandé en 1675. C'est pour flanquer cette composition monumentale, et peut-être pour en atténuer le caractère profane et festif, que l'on commanda à Jacques Bergé deux grands reliefs de bois illustrant la vie du saint patron des pêcheurs et donc des poissonniers, saint Pierre. Le choix des deux épisodes représentés, le Crucifiement et la mort de Saphire et Ananie, sans être étrange, reste un peu curieux :

pas d'allusion à la vocation du saint que l'on serait ici en droit d'attendre, ni à d'autres épisodes évangéliques prestigieux (le *Pasce oves meas*) mais le choix de la mise à mort du saint, non scripturaire, mise en pendant avec un épisode tiré des Actes des Apôtres (5, 1-11) ; l'aventure malheureuse de Saphire et Ananie, à défaut d'être un exemple de mansuétude apostolique est un bel exemple de punition des fraudeurs. Nul doute qu'un tel sujet était approprié au siège d'une corporation. Il s'agit, plus largement, de mettre en parallèle la « bonne » mort du juste et celle, peccamineuse, du coupable.

Ces deux grands reliefs de bois peints en blanc<sup>10</sup> sont conservés aujourd'hui au musée des Beaux-arts de Bruxelles (fig. 2-3). Ils furent préparés par deux terres cuites très achevées (fig. 4), qui semblent plutôt des modèles de présentation que des esquisses à proprement parler ; elles sont entrées au musée des Beaux-arts d'Anvers avec la collection Van Herck<sup>11</sup>. Les sources de la *Mort de Saphire et Ananie* ont été soulignées à plusieurs reprises, en particulier la citation de la tenture des Actes des

Apôtres de Raphaël ; il faut y ajouter le rappel de la *Sainte Cécile* de Stefano Maderno au premier plan. Dans le *Crucifiement de saint Pierre*, ces références sont plus diffuses, mais reflètent parfaitement la formation et les ambitions de Bergé.

Formé d'abord chez Nicolas Coustou en 1715, il séjourna à Rome de 1717 à 1719 avec profit, si l'on en juge par son œuvre. Il se plut à citer ensuite ses souvenirs de l'antique, de Raphaël, de Guido Reni, mais aussi des sculpteurs anciens et modernes dont il avait admiré les œuvres. Sa sensibilité retenue, son intérêt pour l'approche délicate de la surface, sa prédilection pour le relief à caractère pictural le portèrent à méditer les œuvres de François Duquesnoy, inévitable pour un Flamand, d'Alessandro Algardi ou de Pierre II Le Gros. On retrouve maint témoignage de ce regard dans les œuvres réalisées à son retour après 1722 à Bruxelles, où il devint codirecteur de l'Académie en 1737. Ici, le groupe du martyr et de ses bourreaux fait référence au célèbre retable de Guido Reni à Saint-Pierre de Rome, ce qui est moins visible dans le modèle définitif où la croix est beaucoup plus oblique. La tête



1 Ici attr. à Jacques Bergé. *Le Crucifiement de saint Pierre*. Terre cuite. Paris. Musée du Louvre. Département des Sculptures.

en fort relief du bourreau, qui se projette orthogonalement à la surface avec une expression forcenée est un écho du personnage agenouillé derrière le pape dans la *Rencontre de saint Léon et Attila*, grand relief de marbre de l'Algarde au Vatican. Les reliefs de ce dernier, qui mêlent très habilement les figures en demi-relief et des fonds à peine ébauchés, semblent avoir beaucoup compté pour Bergé (fig. 5).

Le *modello* du musée d'Anvers (fig. 4) permet de mesurer les changements opérés par Bergé, rendus nécessaires par le passage du carré au rectangle. L'accroissement de la composition en largeur se fait par l'orientation différente de la croix et l'adjonction de figures aux deux extrémités, soldats romains à pied et à cheval, qui contribuent à donner au relief définitif l'allure dense et mouvementée d'un sarcophage romain à décor de bataille, exception faite de la nuée d'angelots et de la diagonale de la croix. L'idée du groupe de droite est empruntée à la *Conversion de saint Paul* de la tenture des Actes des Apôtres, modèle déjà utilisé par Bergé pour cette commande. Dans la première pensée (fig. 1), ici

examinée, se trouve au premier plan le groupe pacifique des femmes et des enfants, défendu par un chien qui aboie en direction des cavaliers; le cheval, qui marque le pas, semble courber la tête. Cette confrontation un peu anecdotique laisse au second plan le sujet du relief, une faiblesse à laquelle Bergé porta remède dans la version définitive, beaucoup plus dramatique et vigoureuse, en particulier dans le relief en bois (fig. 2).

Les têtes des soldats dont les casques doivent autant à l'*opera seria* qu'à l'observation de l'antiquité apparaissent dans le relief légèrement antérieur de l'*Adoration des Mages* de 1731 du musée des Beaux-arts de Bruxelles<sup>12</sup>, par ailleurs d'un style très proche (fig. 6). L'idée de la mère assise et de l'enfant, formant un groupe qui cale la composition dans un angle, fut réutilisée par le sculpteur dans le relief de marbre du *Baptême du Christ* (1756) aujourd'hui dans l'église Sainte-Aldegonde à Ophain<sup>13</sup>. Le traitement pictural, graphique, à fleur de la terre apparaît dans d'autres de ses esquisses tel le *Sacrifice d'Iphigénie*<sup>14</sup>, daté de 1736.



Ci-dessus, à gauche :  
**2** Jacques Bergé.  
*Le Crucifiement de saint Pierre.*  
 Bois peint en blanc.  
 Bruxelles. Musées Royaux des  
 Beaux-arts de Belgique.

Ci-dessus, à droite :  
**3** Jacques Bergé.  
*La mort de Saphire et Ananie.*  
 Bois peint en blanc.  
 Bruxelles. Musées Royaux des  
 Beaux-arts de Belgique.

**4** Jacques Bergé.  
*Le Crucifiement de saint Pierre.*  
 Anvers. Musée des Beaux-arts





5 Alessandro Algardi. *Le pape Libère baptisant les néophytes*. Minneapolis. Institute of Fine Arts

Cette esquisse se détache de l'ensemble assez fourni des terres cuites conservées de Bergé : souvent signées et datées, elles semblent autant destinées à l'approbation du commanditaire qu'à la délectation d'un amateur. Ces *modellì*, fort soignés dans le détail, quelquefois peut-être trop léchés pour notre goût, étaient évidemment susceptibles d'acquiescer ensuite un statut d'œuvre d'art indépendante, une éventualité prise en compte par le sculpteur si l'on en juge par le soin avec lequel il data et signa ses œuvres. Or, ici, nous avons un exemple d'une première pensée, d'une esquisse de travail qui ne porte ni signature ni date, dans un style plus incisif que l'esquisse définitive. Ce type de terre, qui montre la phase d'élaboration du projet, est beaucoup plus rarement conservé. Notons la tonalité jaune rosé de la terre sur notre esquisse, très proche de celle observable sur la version plus aboutie d'Anvers, une couleur peu habituelle pour les terres cuites flamandes de la période<sup>15</sup>. Les musées français conservent un autre relief du même type, et d'un style très voisin, qui prépare aussi une composition religieuse. Il s'agit de *La Cène* conservée au musée d'Yvetot, modèle d'un grand relief à Notre-Dame de l'Assomption de Ninove ; déjà reproduit par Bergé en 1986<sup>16</sup>, il semble avoir été un peu oublié dans la littérature plus récente<sup>17</sup>.

Tout un pan de la sculpture des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ne tombent pas sous la coupe de l'influence française semble résister aux cadres traditionnels de l'histoire de l'art. Quand ces œuvres ne sont pas rattachées à la nébuleuse du baroque tardif, leur caractère mesuré, un souci parfois presque pédant de correction académique et de clarté narrative les ont précipitées dans le magma des créations « proto-néoclassiques »<sup>18</sup>. Ce type d'analyse, trop fréquente pour la sculpture romaine, fut aussi appliqué à la personnalité de Bergé, dont on dit régulièrement qu'il fut marqué par le néoclassicisme français (alors qu'il meurt en 1756). Pourtant, ce relief que nous proposons de lui rendre était attribué auparavant à Fayd'herbe, le plus baroque des sculpteurs flamands.

C'est, me semble-t-il, passer à côté de ce qu'est vraiment cette sculpture qui cherche une certaine détente, des effets gracieux pour se dégager du pathos berninien, mais sans rien abandonner du sérieux et des grands modèles adulés de la génération précédente. Raphaël, l'antique, bref le « grand goût » en restent les bases, comme ils le furent pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'enseignement et la culture académiques. Cette esthétique apaisée,



6 Jacques Bergé. *L'Adoration des Mages*. 1731. Bruxelles. Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique.

légèrement pontifiante mais qui sait user de tous les charmes des effets de surface et des subtilités des demi-teintes est aussi, *mutatis mutandis*, celle d'un Pierre II Le Gros ou d'un Camillo Rusconi, que Bergé dut connaître à Rome, et qui lui ont peut-être fait partager leur admiration pour l'Algarde.

#### NOTES

1. RF 2323, cf. Ph. Malgouyres, « Une esquisse de Wilhem Beyer (1725-1796) pour le parc de Schönbrunn au musée du Louvre », *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 3-2002 juin, p. 60-65.
2. RF 2325, signé *SERVA CARDO*.
3. RF 2327.
4. RF 2328 ; H. 0.340 ; L. 0.330.
5. *Lucas Faydherbe 1617-1697 mechels beeldhouwer & architect*, cat. exp., Malines, Stedelijk Museen hof van Busleyden, 1997, n° 49, p. 175.
6. Bruxelles, musées royaux, inv. R1 ; cat. 12, p. 134.
7. Inv. 1987 J, cat. n° 30, p. 152.
8. Musée du Louvre, département des Objets d'art, legs Thiers, 1884. Exposée, à Bruxelles, cf. *La sculpture au siècle de Rubens, dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège*, musée d'Art Ancien, 1977, n° 63 p. 99 ; K. Feuchtmayr et A. Schaedler, *Georg Petel, 1601/02-1634*, Berlin, 1973, p. 182-83, n° 142, pl. 250-251 ; cat. exp. Malines, *op. cit.* n. 5, n° 16, p. 137. Nous avons rouvert ce dossier suite à une fructueuse conversation avec Léon E. Lock en mars 2002 devant ces objets. Qu'il soit ici vivement remercié.
9. Willem Bergé, *Jacques Bergé, Brussels beeldhouwer 1696-1756, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen Letteren en Schone Kunsten van België*, 41, 1986.
10. H. 1.23 ; L. 2.16.
11. Frans Baudouin dans *Terres cuites des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La collection Van Herck*, Anvers, 2000, n° 22-23, p. 90-93.
12. Bergé, *op. cit.* n. 9, fig. 44.
13. Bergé, *op. cit.* n. 9, fig. 37, p. 64-65.
14. Amherst College Museum (Mass.), publié pour la première fois dans *Paintings and Sculptures of the Baroque*, Heim Gallery, Londres, 1970, n° 81 p. 28.
15. Nous remercions Helena Bussers pour cette observation.
16. Musée d'Yvetot, terre cuite, signée et datée 1737. H. 0.40 ; L. 0.50. Cf. Bergé, *op. cit.* n. 9, fig. 139, p. 158.
17. Le relief de Ninove est repr. in Paul Philippot, Denis Coeckelberghs, Pierre Loze, Dominique Vautier, *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600-1770*, Sprimont, 2003, fig. 2, p. 1029, mais l'esquisse française, datée, n'est pas citée.
18. C'est aussi vrai pour la peinture. Cf. Philippe Malgouyres, « Peinture et spiritualité en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Studiolo*, 2, 2003, p. 257, 265, 270.